

TRAS LAS HUELLAS DE JUAN DEL ENCINA

Caridad ORIOL SERRÉS

I. B. Rubio y Ors

Barcelona

La Égloga trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen tres pastores: Fileno, Zambardo y Cardonio, donde se recuenta cómo este Fileno, preso de amor de una muger llamada Zefira, de cuyos amores viéndose muy desfavorecido, cuenta sus penas a Zambardo y Cardonio; el qual no hallando en estos remedio, por sus propias manos se mató, en edición de Stanislav Zimic cuenta con ochenta y ocho coplas de ocho dodecasílabos de arte mayor, con rimas variadas ABBAACCA, ABBACDCD, ABABCD: fue escrita antes del 1497 y publicada en la edición de 1509 del *Cancionero*.

La Égloga se inicia con el lamento de Fileno «mi mala ventura» por encontrarse en un estado de «tristura» que no puede remediar por sí solo y busca «agena cordura» que le aconseje y alivie su mal. La intensidad de sus males «tanto maccossan mis fieras passiones» alcanza tales proporciones que le bloquean toda posible solución racional, su intelecto no puede prestarle la contención y serenidad necesarias porque:

provado he las fuerças de mi pensamiento,
más no pueden darme vida segura (vv. 7-8)

Por ello, apela al pastor Zambardo para que le auxilie y procure mitigar sus graves dolencias. El aspecto externo y talante de Fileno denotan su inquietud interior, cosa que advierte Zambardo:

flaco, amarillo, cuydoso y escuro,
a lloros, sospiros, conforme, dispuesto;

en tus vestiduras no nada compuesto
te veo, y solías andar muy polido (vv. 26-30)

El pastor Zambardo, dispuesto a ayudar a su compañero, indaga la causa del mal. Y así se inicia el monólogo de Fileno en medio de una ambientación paisajística, donde recurre a los elementos naturales y a sus moradores, invitándoles a escuchar y ser testigos de sus males:

O montes, o valles, o sierras, o llanos,
o bosques, o prados, o fuentes, o ríos,
o yervas, o flores, o frescos rocíos,
o casas, o cuevas, o ninfas, o faunos,
o fieras ravioras, o cuerpos humanos,
o moradores del cielo superno,
o ánimas tristes que estáys nel infierno,
oyd mis dolores si son soberanos! (vv. 73-80)

Esta copla de arte mayor recoge la enumeración detallada de los elementos que actúan de marco o escenario donde se desarrolla el lamento del pastor Fileno, «el mísero amante». Estos versos nos acercan a ciertos pasajes de la poesía garcilasiana, donde se alude a elementos naturales:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles camina,
torciendo el paso por su verde seno... (Égloga I, est. 18)

Sin embargo, Juan del Encina hace una simple enumeración, poniendo el paisaje por testigo de lo que va a decir a continuación. En Garcilaso el paisaje adquiere un lugar no accidental sino esencial; es la plenitud, el cosmos, el ciclo de la vida, en él lo que cambia es el hombre y sus vicisitudes, en este caso el amor/desamor. La circunstancia especial del pastor literario garcilasiano le hace emitir un lamento ante un escenario que es el mismo que en otro tiempo presencié sen-

timientos positivos, pues eran momentos de contento y alegría:

y en ese mismo valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado... (Egloga 1, est. 1)

la naturaleza es la Verdad, en cambio el bien «caduco, vano y presuroso!»

Sea como fuere, la Naturaleza es el escenario del conflicto; no participa de la armonía platónica del universo, porque en ella se afina el dolor, en este caso representado por el desamor. En Juan del Encina hay culpables: la Fortuna y el Amor. La causa: el desamor. Parker, con gran acierto, estudia¹ la filosofía de la naturaleza en la *Égloga I* de Garcilaso; sus exposiciones se basan en la ordenada armonía que debe existir en el universo. Dicha ley se extiende a los hombres, quienes deben estar acordes con la naturaleza; la falta de armonía entre el hombre y la mujer introduce la discordia en el universo. Por ello, en dicha *Égloga*, el desamor rompe la concordia universal, pues:

Esta armonía, basada en la correspondencia entre el hombre y la naturaleza, depende del amor, y el mismo amor debe obedecer la ley de la armoniosa correspondencia. Es ley natural que el amor corresponda al amor. La armonía entre el hombre y la naturaleza depende del amor armonioso entre el hombre y la mujer: solo donde esta correspondencia exista, podrá el hombre, siendo entera parte de ella, amar la naturaleza; tan solo entonces será bella ésta.

La inarmonía garcilasiana de que nos habla Parker puede aplicarse perfectamente a la *Égloga* de Juan del Encina.

Ante este paisaje inarmónico, se alza una gran figura dominadora, cuya fuerza sobrenatural empuja a la figura hu-

¹ Alexander A. Parker, «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eglogue», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXV, 1948, 222-227; trad. cast. en E. L. Rivers, ed. a *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 199-208.

mana (Fileno) hasta arrastrarlo a los límites de la esclavitud: el Amor. En la historia de Fileno, el Amor —ayudado por Fotuna— está omnipotente y omnipresente:

Fortuna, mudable gobernadora,
y Amor, de quien Piedad es enemiga,
hambrientos de darme perpetua fatiga,
me dieron por vida morir cada hora.
Mandarónme amar, y amando, seguir
una figura formada en el viento,
que quando a los ojos más cerca la siento,
mis propios suspiros la hazen huyr» (vv. 85-92)

Fortuna y Amor forman un imperio que mandan a Fileno amar y ese amor va destinado a una mujer etérea, como hecha de viento, a la que los «suspiros» la hacen huir. Bella imagen para presentar un personaje desdeñoso y esquivo.

Fileno, al descubrirnos su estado psíquico, su ciega pasión, alude a Zefira, la mujer que no corresponde a sus ansias amorosas. Dicho personaje femenino desempeña una actitud pasiva en toda la obra, solo aparece de manera indirecta al ser objeto mencionado en el diálogo de los pastores. Gracias a ellos, obtenemos su retrato ¿Cómo es Zefira?

Una figura formada en el viento,
que quando a los ojos más cerca la siento,
mis propios suspiros la hazen huyr (vv. 90-92)

Mujer irreal, fantástica, etérea; prototipo del amor imposible, inalcanzable. Bella, por excelencia, pero también cruel por excelencia:

Y como en beldad excede al dezir,
assí de crüeza ninguna la yguala (vv. 93-94)

Mujer capaz de despertar gran amor y pasión al enamorado Fileno por la fuerza de sus ojos que roban «el alma y las entrañas». Mujer que aviva el «amor mixto» tan infravalorado por los cánones del amor cortés. Mujer que rezuma influencias

de *La Celestina* y que provocará por su gran atractivo una desmesurada pasión al pastor Fileno.

Y así tenemos:

ZEFIRA	Mujer imprecisa. Nebulosa	→	Inalcanzable
	Belleza extrema	→	Enamora
	Crueldad suma	→	Da dolor
	De gran atracción	→	Anula la razón

rasgos extraídos del diálogo entre Fileno y Zambardo. Una vez éste se ha dormido, haciendo caso omiso a los desgarrados lamentos de Fileno, éste, acuciado por un gran deseo de expansionar los sentimientos que le atormentan recurre al otro pastor, Cardonio, con la esperanza de hallar el desahogo y consuelo de sus penas.

El pastor Cardonio, tercer personaje de la obra, será receptor de las congojas del desgraciado Fileno. Sin embargo, esta dualidad de receptores permite proyectar una posible alternativa a la solución del caso humano a base de presentar dos tipos de pastores diametralmente opuestos: Zambardo, pastor real, no entiende de pasiones, está agotado por el trabajo del día y no solo resulta penosa la comunicación entre ambos sino que termina por dormirse:

Fileno, no cale que más me perjures,
que hablando contigo tal sueño macude (vv. 153-154)

Figura materialista, real, práctica, que en manos de Cervantes desembocará en Sancho Panza.

No es así el pastor Cardonio. Este dedicará una serie de versos para convencer con argumentos el desvío emocional de Fileno: se entablará una discusión entre ambos con el fin de proporcionar una solución al problema sentimental de Fileno.

La «disputatio» no progresará —el fin del amante es el suicidio— pero la obra cambia de tono y la cierta nota cómica provocada por el contraste Fileno/Zambardo, dará paso a un diálogo más intelectual y con argumentaciones más renacentistas. Fileno está entregado a una pasión desenfrenada; no es así el amor de Cardonio, aunque también es un pastor enamorado:

Amor en el ocio abiva sus sañas.
Si piensas, Fileno, que, porque tu vagas
quejando, tus males se muestran mayores,
y yo, porque calle, los sienta menores,
en falsa razón tus sesos ensayas.
Ni mengua el dolor ni passa las rayas,
por ser encubierto ni mucho quejarse;
antes yo creo quejando menguarse,
y crescer quanto más cubierto lo trayas» (vv. 208-216)

A pesar de esta llamada a la contención, Fileno insiste en desahogarse y comunicarle la pena que siente, la cual es de tales proporciones que deberá expresarla en términos trágicos: «espinas y abrojos», «espero me venga sosiego», «mi alma suspira» y en el momento en que aparece Zefira «aquella omecida», «ingrata, crúel, mudable», «con los ojos me roba» para concluir que esta mujer:

jamás tuvo hembra ygal condición,
aunque de todas muy mala se lea (vv. 227-228)

La descripción de Zefira se va alejando de lo concreto para entrar en una generalización de la mujer. Es en boca de Fileno donde se desarrollaran unos versos maldicientes cuya misoginia no solo nos recuerda sino que nos lleva a *El Corbacho*:

lo verdadero te diga el Corvacho (v. 310)

Mujer genérica, pues, que nos remonta a Eva:

desde el comienzo de su creación
torció la mujer del vero camino (vv. 297-298)

para proseguir en una serie de impropiedades: «sobervia», «codicia», «desobediencia», «dispuestas a yra, embidia», «sabe causar mayor pena», «siguen mudanças y antojos» y como actitud general:

Si aborresciendo nos demuestran querer
y si penando nos muestran folgança,
yo y los que en ellas han puesta esperança
te pueden de aquesto bien cierto hacer (vv. 317-320)

«Vindicativas», «desgradecidas», «rencorosas» y «por ellas se pierden las vidas» continúa diciendo Juan del Encina. Tras esta retahíla de invectivas, concreta de nuevo el caso particular de Zefira, la cual «a todas excede». Con una técnica de vuelta atrás, enfoca de nuevo a la amada Zefira, a quien resalta unos atributos de perversidad más enconados que en un principio: «coraçon de cruda fiera», aunque el resultado de esta comparación:

La sierpe y el tigre, el oso, león,
a quien la natura produjo feroces,
por curso del tiempo conocen las voces
de quien los gobierna, y humildes le son (vv. 345-348)

Si Zefira es así, sus atributos negativos son un impedimento al apasionado amor de Fileno; éste se encuentra frente a un amor falso e impropio, luego es locura quererlo. Hasta aquí diríamos que la obra contiene un didactismo contra el «mal amor», o bien contra el exceso de fantasía y pasión no controladas por la razón. Y en ese sentido se manifiesta Cardonio:

¿Quién te compele que sirvas y sigas
esta muger que sin intervalo
dizes ser mala? Si sigues lo malo,
¿Qué razón hay que de otras maldigas? (vv. 365-368)

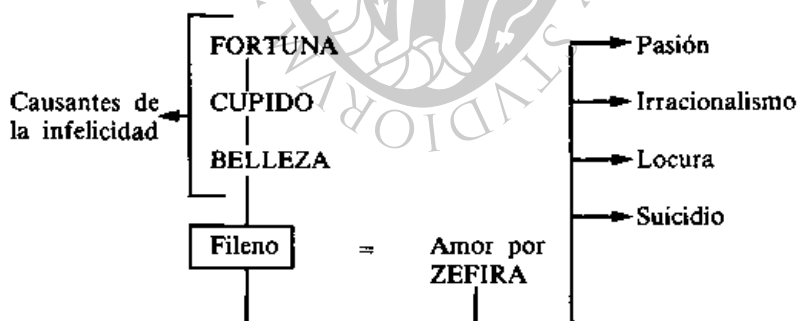
Pero, desde el momento que la imprecación va dirigida a «otras», volvemos a la generalización. En este aspecto, la obra se reviste de un fatalismo cuyo polo de atracción sería la «bel-

dad» causante de la anulación de la libertad. Así obtenemos que la felicidad humana está únicamente en manos de la Fortuna. Eso nos lo dice Juan del Encina en más de una ocasión, por ejemplo en la *Canción*:

Las cosas que desseamos
tarde o nunca las avernos,
y las que menos queremos
más presto las alcançamos.

Porque Fortuna desvia
aquello que nos aplaze,
mas lo que pesar nos haze
ella mesma nos lo guía.
Y por lo que más penamos
alcançar no lo podemos,
y lo que menos queremos
muy a presto lo alcançamos.

De este patético caso amoroso, se singulariza en la figura del pastor Fileno un esquema de un proceso cuyo punto de origen arrancaría de la Fortuna, la cual con la alianza de Amor, provocaría la pasión humana en un personaje atraído por la belleza hasta límites irracionales que conducirían al suicidio:



Fluyen en la «Égloga de los tres pastores» aires de determinismo, anulación del libre albedrío, desajuste emocional, infelicidad y, en definitiva, impotencia. No obstante, este es un aspecto —muy renacentista— que afecta a Fileno; en cambio,

en los consejos del pastor Cardonio hallamos medios y formas para resistir estos embates del destino. Digamos que Cardonio representa la cordura: «¡O pobre de seso» llama a Fileno, que se deja atraer por la sola apariencia externa de la mujer: «de sola pintura te dexas vencer», haciendo caso omiso a las cualidades anímicas: «sin que otra virtud cubierta detenga». La mente de Cardonio teje un entramado de defensas a todos los improperios lanzados por su amigo. Aun en el supuesto de existir una mujer «tal», no todas son iguales ni mucho menos. Después de este punto de apoyo esperanzador, hace desfilar en varios versos excelentes mujeres del acervo literario y mitológico: Marcia, Lucrecia, Penélope, Dido, Claudia, Veturia, Porcia, Cecilia, Cornelia, Argia, Atrisia, Livia, Artemisa y «tantos millares de santas que ha avido». Un paso más avanza Cardonio al singularizar en un personaje femenino —Oriana— que, a pesar de evocarnos rápidamente a la amada Amadís, encarna una figura real, el amor del pastor Cardonio.

Oriana, mujer virtuosa, nos adentra en la concepción caballeresca del amor cortés, según el cual la mujer amada debe reunir junto a una belleza perfecta un dechado de virtudes. En efecto, así son: «hermosura», «constancia», «prudencia», «honestedad» y un largo etcétera que provocan tan dicha en el enamorado:

que puede divino llamarse aquel hombre
que tiene en el alma escrito su nombre,
y más si se siente de aquella querer (vv. 406-408)

y en medio de esta felicidad el hombre gracias al impulso anímico que recibe de ella, se potencia y proyecta:

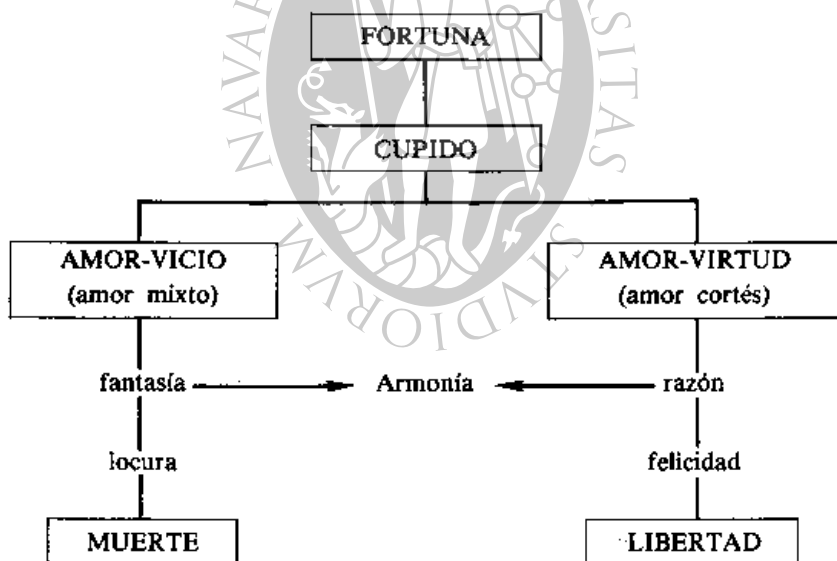
Oriana me esfuerça, Oriana me obliga (v. 409)

Y esto lo ha conseguido porque jamás ha rehuído a la «razón», la cual temple «la fantasía» y evita que se desborde en un final funesto, cosa que hay que evitar pues «el fin es aquel que honrra la vida». Doble ejemplo nos ofrece Cardonio: ayudarse de la razón para evitar desequilibrios pasionales que nos

enloquecen y, como no, sacar fuerzas de flaqueza para vencer fuerzas contrarias:

que a mí no me espanta ni puede Fortuna,
porque han mis servicios tan fuerte cimiento,
que al mundo no temen de cosa ninguna (vv. 654-656)

La «Égloga de los tres pastores» presenta tres símbolos: materialismo (Zambardo) que queda excluido del debate, pasión-locura (Filenio) y templanza-racionalismo (Cardonio). De hecho, se produce en estos dos últimos un desdoblamiento del amor en las dos facetas del virtuoso y el vicioso; éste recibe un duro castigo, pues es derrotado por la Muerte, mientras el amor-virtud, ayudado por la razón vence a Fortuna. Didactismo a fin de cuentas que se presenta estructurado de la siguiente manera:



Este planteamiento filosófico del existir se plantea en una Égloga de finales del siglo XV, en la cual triunfa la ideología

del amor cortés, el didactismo medieval, aunque va pujando el amor erótico, influido por *La Celestina* y por la proximidad del Renacimiento, con el triunfo final del platonismo frente al hedonismo. Los tres pastores se encargan de representar tres posturas ante la vida: la mera mente material de Zambardo, y la racional y la emotiva por cauces separados. Concluimos el análisis del sentido de la obra con palabras de Rosalie Gimeno:

El amor se presenta como deseo, debe ser un deseo de belleza perfecta, espejo de virtud, templado por la razón y no regido por los sentidos. En vez de entregarse a la pasión desenfrenada, el hombre debe aprovechar su facultad racional para encaminar su sentimiento hacia una trayectoria vital armónica, perfeccionada y plena. Ese es el sentido, la lección que se saca, de la *Égloga* de Fileno, Zambardo y Cardonio².

Tras el correr de los años, en 1585 aparece la novela pastoril de Cervantes *La Galatea*. El genio cervantino tenía mucho donde escoger: la égloga en manos de Garcilaso se había proyectado en la gran variedad de novelas pastoriles de la época de Felipe II. Las Arcadias artificiosamente perfectas y los pastores ejemplares habían dado sus frutos principalmente en la *Diana* de Jorge de Montemayor en 1520, en la *Diana enamorada* de Gil Polo en 1564. Estas obras nutrirán el género pastoril, que tendrá infinidad de cultivadores hasta bien entrado el siglo XVII con obras famosas como *El Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo en 1582, la *Arcadia* de Lope de Vega en 1598 o la de Suárez de Figueroa *La constante Amarelis* de 1607. Entre estas producciones figura *La Galatea* (1585) de Cervantes junto a una interpolación del mismo género en la primera parte de *El Quijote*, la novela pastoril de los amores de Marcela y Grisóstomo (1605).

La literatura pastoril contiene en cada una de sus obras una problemática amorosa, elaborada con una técnica múltiple

² Rosalie Gimeno, Introducción a Juan del Encina, *Teatro*, Madrid, Alhambra, 1977, 92.

de engarzar unos casos con otros para, sin perder su unidad, desarrollar variados y numerosos asuntos. Así sucede, por ejemplo, en *La Galatea* donde cada personaje es un caso determinado de amor, que se suma a un desfile numeroso. Estos asuntos múltiples representan argumentos intensos y dramáticos, pero, eso sí, de corta duración. López Estrada así lo explica:

La variedad de los amantes impide al escritor aquel insistir morboso sobre un mismo caso, como pasa en el relato sentimental de fines de la Edad Media. Parece como si el Renacimiento hubiera abierto las puertas a la diversidad de los casos humanos y hubiese querido mostrar en diferentes aspectos o procesos lo que en la teoría platónica es aspiración a la unidad³.

En el Libro IV de *La Galatea* aparece una hermosa pastorcilla de «hasta edad de quinze años» dispuesta a narrar una historia de amor con la finalidad de dar a conocer a sus oyentes «los estraños effectos y casos de amor». Se inicia la historia con una perspectiva diferente; una pastora invita a unos pastores a escuchar una triste historia de amor cuyo protagonista no es ella misma sino un hermano suyo. Ella y el coro de pastores contemplan la escena, son espectadores:

...al pie de un verde sauze, estava arrimada una pastora, vestida como caçadora nimpha, con una rica aljava que del lado le pendia y un encuruado arco en las manos, con sus hermosos y ruuios cabellos cogidos con una verde guirnalda. El pastor estava ante ella de rodillas... y con la izquierda tenia asida a la pastora de un blanco cendal que encima de los vestidos traya... (pág. 82)

Esta escena inicia el desarrollo de la historia ya que de ella derivan las reacciones de la mujer. Esta mostraba «ceño en su rostro» y «desdeñosa y airada» se apartó del pastor, quien con abundancia de lágrimas y tiernas y amorosas palabras pedía ser

³ F. López Estrada ed., a Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, 61.

escuchado por ella. No lo consigue, en efecto, y el pastor inicia un monólogo triste y lastimero creyéndose solo, aunque en realidad el grupo de pastores se ha acercado para oírle. De esta lamentación se desprenden dos rasgos:

a) descripción de Gelasia por el enamorado (ingrata, cruel, huidiza, esquivia, dura, airada, fiera, tigre...)

b) exposición amorosa por parte del pastor, de la cual se colige el rechazo del personaje femenino. La solución a este desamor es la muerte.

Tenemos, pues, una pastora «cruel y desamorada» con una actuación tan desdeñosa y esquivia que hasta «al desamorado Lenio le pareció mal la crueldad de la pastora». La historia se nutre de raíces mitológicas; no se cuestiona el amor sino la postura femenina. Ahora, la pastora puede hablar y defenderse; es un personaje-agente. Ella, descrita anteriormente como una Diana cazadora que huye ante el acoso amoroso, no representa una historia de desamor sino una fidelidad a unos votos de castidad. De Zefira, nada sabemos; en cambio de Gelasia:

...era haverse dedicado desde su niñez a
seguir el ejercicio de la casta Diana (pág. 83)

Cervantes al introducir en esa historia de amores no correspondidos al personaje femenino, profundiza en la introspección de los protagonistas y los acerca al mito. El pastor es el enamorado que persigue a su amada, la cual movida por otro tipo de sentimiento —la castidad— como otra Dafne prefiere convertirse en laurel.

Al final del Libro VI de *La Galatea*, mientras están los pastores reunidos hablando de quereres y desamores, aparece Gelasia, cuya circunstancia tanto nos recordará Marcela, de esta manera:

...vieron encima de vna pendiente roca que sobre el río caya una gailarda y dispuesta pastora, sentada sobre la misma peña, mirando con risueño semblante todo lo que los pastores hazian... (pág. 265)

la cual ante las acusaciones de crueldad, poniendo al enamorado a las puertas del suicidio, sin moverse del lugar donde estaba, como ausente a todos cuantos la miraban, con un «estrayño donayre y desdeñoso brio», sacó un pequeño rabel y comenzó a cantar esos versos siguientes, que resumen su estado anímico de soledad y libertad:

¿Quien dexará, del verde prado vmbroso
las frescas yeruas y las frescas fuentes?
¿Quien de seguir con passos diligentes
la suelta liebre o el jabalí cerdoso?
¿Quien, con el son amigo y sonoro, es
no detendrá las aues inocentes?
¿Quien, en las horas de la siesta ardientes,
no buscará en las seluas del reposo,
por seguir los incendios, los temores,
los celos, iras, rabias, muertes, penas
del falso amor, que tanto aflige al mundo?
Del campo son y han sido mis amores;
rosas son y jazmines mis cadenas;
libre nací, y en libertad me fundo»
(soneto: *Gelasia*, pág. 266-267)

En esta historia de desamor el verdadero protagonismo lo asume la pastora Gelasia; los pastores enamorados de ella funcionan como opósitos para la funcionalidad amor/desamor. Las dolorosas quejas de los amantes pastores servirán para contrastar sufrimiento/desdén. El pastor Lenio en cuatro octavas reales glosará como resumen en el octavo verso de cada una el doloroso lamento de Garcilaso en la *Égloga I*:

¡O mas dura que el marmol a mis quexas!

y el pastor Galercio, después de intentar persuadir a Gelasia con tiernas y enamoradas razones para que le quisiese, con la drástica negativa de ésta le dedica unos versos cuya estrofa final resume la condición de la pastora «desamorada»:

Mas seas peña o azero,
duro marmol o diamante,

de vn azero soy amante,
 a vna peña adoro y quiero.
 Si eres angel disfraçado,
 o furia, que todo es cierto,
 por tal angel viuo muerto,
 y por tal furia penado (pág. 275)

Pastores desolados, desesperados, son figuras de contraste para potenciar el desamor de Gelasia, pastora esquiva y solitaria, que elige la castidad para desarrollar sus ansias de libertad y soledad.

Si Gelasia nos aproxima a Marcela, Grisóstomo nos remonta a Fileno.

En el capítulo XII de la Primera Parte del *Quijote* un cabrero cuenta la historia de «aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo» que según rumores «ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela». Al iniciarse el episodio, al contrario de Fileno, el agente ha muerto ya y la narración se proyecta con la técnica de «vuelta atrás», siendo un extraño a ella —un cabrero— quien inicia el hilo discursivo. El testamento de Grisóstomo nos entronca con el relato vivido y sufrido por éste.

En la interpolación de Cervantes, la figura del pastor se bifurca en un doble plano: por un lado, aparecen pastores reales, los cabreros, con un lenguaje que el genio cervantino ha cuajado de vulgarismos, algunos tan hiperbólicos, que en realidad son más propiamente deformaciones lingüísticas. Y por otro lado, están los pastores literarios, verdaderos protagonistas de la historia: el pastor estudiante Grisóstomo, su amigo Ambrosio, «el estudiante que también se vistió de pastor», al igual que la melindrosa Marcela, hija de un labrador muy rico, que «remanebió un día hecha pastora»; estos tienen un desarrollo lingüístico culto, que al decir de Spitzer, son muestras del perspectivismo lingüístico en el *Quijote*, de distintas maneras de hablar.

La escena del entierro de Grisóstomo obedece a un recurso narrativo. Juan del Encina reduce el escenario a tres pastores, uno de los cuales exterioriza sus congojas amorosas; Cervantes elabora una novela en la cual interpola esta narración que debe

subordinar al menos a nivel técnico a la primera. Por ello necesita espectadores de la primera en la segunda: Don Quijote y Sancho; necesita crear un campo narrativo que entronque con la primera. No en vano Don Quijote sale al mundo, se requiere, pues, la creación de un marco teatral en donde insertar la historia de Grisóstomo. En el entierro hay una toma de contacto entre la acción principal y la secundaria. Ello se consigue al entrar en relación Don Quijote con diversos personajes que formarán parte del séquito del entierro: «seis pastores, vestidos de pellicos negros», «dos gentiles hombres a caballo», «tres mozos a pie»... Con ello, se podrá establecer un diálogo entre ambas partes que permitirá por una parte la integración, y por otra, la reproducción del caso de Grisóstomo.

El espacio destinado a dar sepultura al cuerpo del desdichado Grisóstomo responde a un nuevo recurso de Cervantes para reproducir parte de esta historia. Así, el lugar escogido en el campo, al pie de una peña donde está la fuente del alcornoque, resulta ser el espacio escénico donde se desarrollaron los principales hechos:

a) Lugar donde se vieron por primera vez. Según cuenta Ambrosio: «allí vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano».

b) Declaración de los sentimientos de Grisóstomo a Marcela: «allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado».

c) Rechazo y desdén de Marcela a estos sentimientos de Grisóstomo: «allí fue donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida».

En este anafórico «allí» encontramos la información básica de la situación, que en este aspecto es coincidente en sus rasgos fundamentales con la de Juan del Encina: Amor/Desamor = Desesperación/Muerte.

Y es también gracias a la técnica del sepelio, donde podemos encontrar una información ausente en Juan del Encina: el retrato y las circunstancias de Grisóstomo. Ello es posible dado que al estar Grisóstomo de cuerpo presente, su íntimo amigo Ambrosio, como última despedida al desventurado, dirige a los presentes unas palabras que constituyen un verdadero planto o elegía funeral. De esta colegimos:

GRISÓSOMO
«Ese es el cuerpo
de Grisóstomo
que fue...»

- Exaltación de sus cualidades intelectuales: «único en el ingenio».
- Loanza de su comportamiento: «solo en cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad»... «y finalmente primero en todo lo que es ser bueno»
- Exposición de sus sentimientos: «quiso bien» «adoró» «rogó» «sirvió».
- Respuesta negativa de Marcela: «fue aborrecido» «fue desdénado» «fiera» «mármol» «ingrata».
- El amor le lleva a la muerte: «alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida».
- Intento de eternización de la amada a través de la literatura, reproducido en la composición *La canción de Grisóstomo*.

La Canción desesperada de Grisóstomo ofrece la oportunidad de conocer la desdicha del pastor a través de sus propias palabras. Hasta ahora la perspectiva del caso nos ha sido presentada a través de testigos; ahora el protagonista se expresa en términos que nos recuerdan a menudo a Fileno. El tema de la canción es el desdén de la amada, que lleva el sufrimiento hasta las raíces más hondas del alma de Grisóstomo. Este no vacila en llamarla «cruel» porque ha causado en «el amargo pecho» un «forzoso desvarío». De nuevo entramos en ese *ars amandi* de la literatura pastoril, en que la pasión amorosa no templada por la razón conduce al desvarío y a la locura. El desdén desestabiliza el pecho enamorado y desencadena una tó-

pica casuística amorosa; los celos irrumpen y el temor se apodera del enamorado:

vivo celoso, ausente, desdenado

para terminar convirtiendo la vida en un tormento, en la que solo el anhelo de muerte mitiga el dolor: «vida que aborrezco». Vida sin esperanza, desesperación que conduce a la muerte. El culpable: el desamor. Aunque se alude al «imperio del amor», las críticas a la Fortuna, al Destino, y al propio Amor, tan reiteradas en Juan del Encina, están ausentes en Cervantes. A su vez, el dramaturgo lanza dardos «al loco amor» con lo que moraliza, en cierto sentido, la obra. Cervantes carece de estos matices. En contraposición, humaniza más el relato: no hay quejas «racionales» por la muerte de Grisóstomo, sino compasión, duelo, consternación, más ira al causante: Marcela. Este personaje femenino es cruel, arrogante y «mucho desdenosa».

Muy del agrado de Cervantes es el repetir situaciones, hasta el punto que la crítica define unas como ensayos de las otras. La primera salida del Quijote, inarmónica con el resto de la obra ¿no pudo ser un ensayo a lo novelita ejemplar que luego aprovechó? Y así, cuando finalizaba el entierro de Grisóstomo y aparece en lo alto de la peña la pastora Marcela ¿no evocamos inmediatamente a Gelasia de *La Galatea*?

Cervantes elige una historia de desamor con un final trágico; siguiendo sus huellas nos lleva hasta Juan del Encina. Sin embargo, el tiempo no transcurre en balde. Y en esto radica el hecho literario. La historia es una, sus manifestaciones literarias, múltiples. Cervantes, al centrar la culpabilidad del hecho en el personaje femenino, cometería un acto de misoginia muy lejos de su intención. El pretende, siguiendo unos modelos, debatir una cuestión amorosa; por ello, requiere la contrapartida de la entrada en escena del propio personaje femenino, quien a manera de defensa personal, elaborará unas teorías amorosas, que nos acercará al género psicológico: el conocimiento de un caso humano visto y analizado por los propios humanos.

Marcela aparece en lo alto de una peña. Es recibida con los improperios de Ambrosio más el asentimiento tácito de los conocedores del desventurado caso: «¡oh fiero basilisco de estas montañas!». Sin embargo, la descripción es gratificante con ella: se hace alusión a la gran hermosura de que está dotada:

pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama de hermosura.

La hermosura de la mujer sitúa el caso amoroso bajo los cánones tradicionales del amor tanto el cortés como el platónico. La seducción en el amante se apoya en este don que la naturaleza colma a la mujer. El amante no es libre ante tan sublime atractivo y queda atado inexorablemente a ella. Este concepto parece aceptado por los espectadores del caso. Mas no sucede así en Cervantes. Este en boca de Marcela expone una amplia teoría amorosa, que le hará huir del tópico e individualizarse, como en tantas manifestaciones suyas, en el campo de la literatura. Y es, por tanto, en las alegaciones de Marcela, donde se podrá reproducir esta teoría.

La reciprocidad en el amor es el primer concepto que se cuestiona. Aceptada la belleza femenina, se acepta también la consecuencia: la atracción que provoca. Pero, por «natural entendimiento» no está obligado el ser hermoso a corresponder:

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama.

Vemos, por tanto, que el personaje femenino se defiende de lo que se supone una obligación. Es más, aprovecha la diatriba de la reciprocidad para contraponer los conceptos de feo/hermoso. Un cierto progresismo invade estas páginas cervantinas, ya que en estos trasiegos amorosos se da por sentado como canon imperante la hermosura de la mujer, pero no se

aprecia la del varón. La ironía de Cervantes hace pronunciar a Marcela estas palabras:

...podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: Quíerote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo.

Sin embargo, Cervantes sigue avanzando en este debate sobre el Amor, para llegar al concepto tanpreciado del barroco: la libertad/voluntad. Rompe con el dominio de la hermosura determinante y causa del enamoramiento, y asciende a la teoría del Amor como acto libre y voluntario:

...puesto caso que las hermosuras corran igualmente, no por eso han de correr iguales los deseos

sino que:

...el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso

Cervantes deja patente que la hermosura es don de la naturaleza y el amor de la voluntad. Una vez llegado el punto de la hermosura como un don del cielo «el cielo me la dio», razón por la cual la excluye como causa determinante de la obligación de amar, Cervantes introduce un nuevo concepto en este «casus amandi»: el de la virtud. La virtud —la honestidad es la más preciada— también engalana y adorna, pero puede perderse:

Si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?

Puestas las cosas de esta manera, Marcela —aunque mucho más elaborada como personaje— nos recuerda a Gelasia. Ambas dispuestas a no perder la honestidad, rechazar la intención de aquel que se les acerca. Las dos declaran el solemne principio de la virtud/honestidad por excelencia, por lo que acaba por derivar en un nuevo principio: la virtud/castidad. El

proceso en Marcela se desarrolla de la manera siguiente: parte de la libertad como condición innata «yo nací libre», gracias a ella escoge en su marcha itinerante por la vida la soledad y como marco para desenvolverse: la naturaleza. En este episodio cervantino, la naturaleza nos acerca a Garcilaso al utilizar el personaje masculino —el pastor Grisóstomo— la naturaleza como marco ambiental donde descargará sus sentimientos y pasiones; por el lado femenino de Marcela nos recordará la naturaleza como el destino elegido para hallar el sosiego y el reposo de Fray Luis de León. Y Marcela, por tanto, «para vivir libre escogí la soledad de los campos».

En todo el parlamento de Marcela, evidentemente, se desarrolla una síntesis de la concepción platónica del amor, del concepto de la honestidad y la libertad de la mujer para elegir esposo, y del ideal renacentista de vida. Sin embargo, Marcela no defiende la libertad de la mujer para elegir esposo, sino al contrario para vivir «sola». De su discurso se entresaca esta firme vocación y la honradez con que la lleva a cabo: «A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras». No se trata de un rechazo dirigido solo a Grisóstomo, sino que este *a los que* lo hace extensible a todos los hombres. La actuación de Marcela es honesta y honrada. No da esperanzas a ninguno, desengaña con palabras y les confiesa su casto propósito e intención, la cual era:

vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura

Ante estas reiteradas intenciones de soledad, no cabe hablar de crueldad por parte de la mujer, sino de porfía por parte del varón. Queda muy lejos la misoginia de Juan del Encina y muy cerca el concepto de independencia femenino. Por su actitud Marcela queda libre de culpa:

que no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito

Como colofón a este parlamento, con el recurso estilístico de la correlación diseminativo-recolectiva, Marcela se desprende de las acusaciones —tópicas en los temas amorosos— que ha recibido: fiera, basilisco, ingrata, cruel... Con los remedios que sugiere hace una llamada al sentido común del hombre y de la necesidad de templar sus sentimientos con la razón. Por tanto, aconseja:

El que me llama	fiera y basilisco	=	déjeme como cosa perjudicial y mala.
	ingrata	=	no me sirva.
	desconocida	=	que no me conozca.
	cruel	=	no me siga.

porque el lema de Marcela es:

que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera

Dejemos a la hermosa y discreta Marcela que se adentre por los bosques, que viva en la compañía de los árboles, que las claras aguas escuchen sus pensamientos y reflejen como espejos su hermosura... Esto es lo que hizo don Quijote ¿don Quijote tenía sentido común?

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, 1914.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1950.
- Crawford, J.P. Wickersham, «Encina's *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Teobalde's *Second Eglogue*», *HR*, 2, 1934.
- Encina, Juan del, *Teatro y poesía*, ed. de Stanislav Zimic, Temas de España, Madrid, Taurus, 1986.

- Gimeno, Rosalie, Introducción a Juan del Encina, *Teatro*, Madrid, Alhambra, 1977.
- López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, I, 1974.
- ed., Jorge Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- Parker, Alexander A., «Theme and Imagery in Garcilaso's First Eglogue» *Bulletin of Hispanic Studies*, XXV, 1948, 222-27; trad. cast. en E. L. Rivers, ed. *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1974.
- Van Beysterveldt, Anthony, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972.
- Wilttrout, Ann, «Quien espera desespera: El suicidio en el teatro de Juan del Encina», *Hispanófila*, 72, 1981, 1-11.

